

Міністерство освіти і науки України  
Житомирський державний університет імені Івана Франка

**Олійник Ярослава Володимирівна**  
**Черній Віктор Вікторович**

**Розвиток поліфонічного мислення та формування технічної  
майстерності піаніста: методичні вказівки  
для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти  
спеціальності В5 Музичне мистецтво**

**Житомир - 2026**

**УДК 780.8:781.42]:378**

**О-54**

*Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка протокол №11 від 29.05.2026р.*

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

**Вишинський В.В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України

**Цюряк І.О.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені І. Франка

**Кравцова Н.Є.**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти ім. В. Газінського Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського

**Олійник Я.В., Черній В.В.**

**О-54** Розвиток поліфонічного мислення та формування технічної майстерності піаніста: методичні вказівки для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності В5 Музичне мистецтво: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2026. 57с.

Основу даної методичної розробки складають такі проблеми виконавської практики як розвиток поліфонічного мислення та формування досконалого технічного апарату. Представлено методичні засади роботи над поліфонічним мисленням та технічною мобільністю піаністичного апарату. Метою методичних вказівок було надати студентам практичний алгоритм дій для самостійного вивчення поліфонічних творів та вдосконалення технічної майстерності, спираючись на класичні традиції піанізму та сучасні методики викладання гри на фортепіано.

**УДК 780.8:781.42]:378**

© Олійник Я.В., Черній В.В., 2026

© Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2026

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА У ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ</b> .....	5
• <b>1.1.</b> Клавірні твори Й. С. Баха як основа розвитку поліфонічного мислення виконавця .....	5
• <b>1.2.</b> Методи оволодіння технікою гри поліфонії та їх практичне застосування .....	9
<b>РОЗДІЛ 2. РОБОТА НАД ТЕХНІЧНОЮ МОБІЛЬНІСТЮ ПІАНІСТИЧНОГО АПАРАТУ</b> .....	25
• <b>2.1.</b> Психофізичний аспект занять піаніста .....	25
• <b>2.2.</b> Основи фортепіанної техніки: роль технічних вправ та етюдів .....	27
• <b>2.3.</b> Штрихи, елементи фактури та методи їхньої реалізації на інструменті .....	43
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	53
<b>ЛІТЕРАТУРА</b> .....	55

## ВСТУП

Професійне становлення студента-піаніста у закладах вищої мистецької освіти є складним, тривалим процесом, де фундаментальну роль відіграє здатність до продуктивної, усвідомленої самостійної роботи. Сучасний студент вчиться бути не просто виконавцем, а "режисером" власного навчального процесу, адже обсяг навчального навантаження вимагає високої інтенсивності засвоєння матеріалу, вміння раціонально організовувати свої заняття за інструментом, аналізувати текст та долати технічні труднощі стає визначальним фактором професійної конкурентоспроможності.

Основу даної методичної розробки складають такі проблеми виконавської практики як розвиток поліфонічного мислення та формування досконалого технічного апарату. Представлено методичні засади роботи над поліфонічним мисленням та технічною мобільністю піаністичного апарату. Поліфонічне мислення є найвищим ступенем музичної свідомості, оскільки воно виховує багаторівневий слуховий контроль та здатність до одночасного сприйняття кількох незалежних ліній. У свою чергу, технічна мобільність апарату є необхідним інструментом для втілення найскладніших художніх задумів.

**Мета методичних вказівок** — надати студентам практичний алгоритм дій для самостійного вивчення поліфонічних творів та вдосконалення технічної майстерності, спираючись на класичні традиції піанізму та сучасні методики викладання гри на фортепіано. В методичних рекомендаціях представлено не тільки методи, а й їхня практична реалізація на інструменті.

Методичні вказівки складаються з двох розділів. **Перший розділ** присвячений виконавсько-аналітичній роботі над поліфонією, де твори Й. С. Баха розглядаються як "школа інтелекту" для піаніста. **Другий розділ** зосереджений на фізіологічних та координаційних аспектах гри, пропонуючи систему занять та методику відпрацювання технічних елементів.

## РОЗДІЛ 1. РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА У ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ

### *1.1. Поліфонічні твори Й.С. Баха для клавіру як основа розвитку поліфонічного мислення піаніста.*

Фундаментом формування високої виконавської культури та музичного інтелекту піаніста є професійне опанування поліфонічного репертуару. Оскільки багат шаровість фактури притаманна більшості фортепіанних стилів, розвиток навичок координації кількох самостійних голосів, розрізнення головних та підголоскових ліній є пріоритетним завданням музичної педагогіки.

Виконання поліфонії — це складний когнітивний та виконавський процес, що базується на синтезі слухових і психологічних навичок. Для успішного виконання поліфонічних творів студент має розвинути:

- Багатоплановість мислення: здатність одночасно контролювати кілька незалежних ліній та розподіляти увагу між усіма елементами фактури
- Синтез фактури: відчуття взаємодії «горизонталі» (мелодичної лінії) та «вертикалі» (гармонійної структури).
- Звукова перспектива: бачення цілісної архітекτονіки музичного твору

Загальні характеристики та види поліфонії:

1) **Підголоскова поліфонія**: основою є народно-пісенна творчість, обробки пісень. Характеризує наявність головного голосу (мелодії) та підпорядкованих йому підголосків. Голоси нерівноправні, фактура часто має куплетно-варіаційну форму. При вивченні твору одним з пояснень структури можна вважати образ соліста та хору, що підхоплює тему, далі необхідне роздільне вивчення: ретельне опрацювання мелодії та підголосків окремо за нотами, проспівування головної мелодії та гри підголосків.

2) **Контрастна поліфонія** танцювальні п'єси XVII–XVIII ст. (І. С. Бах,

Г. Гендель, Г. Телеман). Характеризує поєднання самостійних, рівноправних мелодичних ліній, що підпорядковуються спільній логіці. Часто зустрічається у двочастинних формах та камерних ансамблях. Тембрально-динамічний контраст: виконання з перебільшеною динамічною різницею між голосами.

3) *Імітаційна поліфонія* – найскладніший вид поліфонії ( канони, інвенції, фуги) Характеристика: послідовне проведення однієї теми в різних голосах. Найскладніший вид через безперервність руху та високу самостійність партій. У роботі над творами цього виду поліфонії потрібен аналіз теми (тематичного образу-зерна у фузі): вивчення її ритму, інтонації, артикуляції, фразотворення; також робота над протискладенням.

Поліфонія у фортепіанному мистецтві є найважливішим стилем який сприяє інтелектуальному мисленню, навчає диференціювати, сприймати кілька ліній голосів. Вивчення поліфонії є складною духовною, інтелектуальною роботою мозку музиканта. Поліфонічне мислення розвивається повільно, вимагає довгого часу. Вершиною та еталоном поліфонічної майстерності вважається клавірна творчість **Йоганна Себастьяна Баха**. Його музика є незамінною базою для виховання художнього смаку та вдосконалення техніки інтонування. Комплексний підхід до вивчення творів Баха забезпечує гармонійний розвиток піаніста, поєднуючи емоційну чутливість з технічною досконалістю та аналітичним мисленням.

Саме у творчості Й.С.Баха зосередився весь розквіт поліфонічної творчості бароко, були закладені основні закономірності музичної мови, її риторичний ґрунт, структура: інтонації подиху, видиху, вигуку, питання. Саме музика бароко, а особливо Й.С.Баха є заповненням інтонаційного словника музиканта і допомагає зрозуміти музичну мову наступних епох. Й. С. Бах не просто копіював техніки минулого, він створив універсальну систему, де математична точність поєднується з живою емоцією. Варто зазначити, що музику Й.С.Баха, навіть один і той же твір різні виконавці трактують діаметрально протилежно щодо темпу, штриху, динаміки.

Ось види поліфонії, які складають фундамент «бахівського» стилю:

1. *Імітаційна поліфонія* Тема (думка) послідовно проходить через усі голоси.

- *Проста імітація*: повторення теми в іншому голосі від іншого ступеня (зазвичай у кварту або квінту).
- *Канонічна імітація*: Безперервне наслідування, де голоси не просто повторюють тему, а йдуть «слід у слід» протягом усього твору.
- *Фуга*: Найвищий прояв імітації, де тема проходить стадії експозиції (зав'язки), розробки та репризи.

2. *Контрастна поліфонія* (полімелодизм) Бах майстерно поєднує дві або три абсолютно різні за характером мелодії. (наприклад його подвійні або потрійні фуги з ДТК). Коли до основної теми додається протискладення (друга мелодія), яка ритмічно та інтонаційно зовсім на неї не схожа.

3. *Складна поліфонія* це «вища математика» Баха. Він використовує техніку складного контрапункту, де мелодії можуть мінятися місцями або трансформуватися. Наприклад, голоси міняються місцями (верхній стає нижнім), *горизонтально-рухомий*: вступ одного з голосів запізнюється або випереджає інший порівняно з першим проведенням. Подвійна, потрійна, четверна фуга: твори, де одночасно розвиваються дві, три або чотири самостійні теми.

4. *Трансформаційна поліфонія*. Для композиторського методу Баха характерна глибока розробка теми, де її структурні перетворення не порушують впізнаваності тематичного ядра:

- **Інверсія (Обернення)**: Тема йде «у дзеркальному відображенні» (інтервали вгору стають інтервалами вниз; вертикальне "дзеркало" теми)
- **Збільшення**: Тема набуває ширшого, розгорнутого часового масштабу (ноти стають вдвічі довгими).

- **Зменшення:** концентрація тематичного матеріалу шляхом зменшення тривалостей нот» (звучить вдвічі швидше).
- **Ракохід:** проведення тематичного матеріалу у зворотному напрямку — «від кінця до початку» (горизонтальне "дзеркало" теми)

5. *Прихована поліфонія (Лінійна)* Унікальний бахівський прийом, де одна мелодійна лінія завдяки великим стрибкам створює враження двох або трьох голосів. Наш слух автоматично об'єднує верхні точки в одну лінію, а нижні — в іншу (басову). Це створює неймовірний об'єм звучання навіть у двоголосному творі.

Музика Баха це певна система мислення. Унікальність його фуг в тому, що логічне, раціональне поєднується з тонким світом художнього, чуттєвого, емоційного. Для кращого розуміння клавірних творів композитора, слід ознайомитися з їхніми редакціями та уртекстом(авторським виданням), особливо це стосується книг добре темперованого клавіру (ДТК). В рукописах клавірних творів Баха майже повністю відсутні виконавські вказівки, окрім форте, піано, піаніссімо, так само обмежені позначення темпу (присутні в основному в його італійських концертах). А-от в редактованих нотних виданнях таких вказівок досить багато. (редакції творів наприклад добре темперованого клавіру зробили Ф.Муджелліні, К.Черні). Звичайно, у сучасному фортепіанному мистецтві саме авторський текст Й.С.Баха прийнято вважати основою роботи для вивчення його клавірних творів, але все ж таки варто звернути увагу і на редакції для кращого розуміння цієї музики (наприклад того ж Ф.Муджелліні). Важливим є прослуховування різних виконань цих творів відомими піаністами. Це допоможе уяві сформувати загальне бачення та відчуття твору, спрямує до вашого власного виконавського ідеалу.

Всі клавірні твори Й.С.Баха були написані не для сучасного фортепіано, а для інших клавірних інструментів, які існували в епоху бароко. Це клавікорди, клавесини, клавічембало, спінетти. Якщо порівняти, то на клавесині зміна певної

барви відбувається до виконання, а не під-час як на фортепіано. Клавесиніст перемикає регістри перед виконанням, а піаніст зміни в динаміці та барві звуку робить в момент виконання. Використання клавіатур та регістрів клавесину давало можливість надавати різний характер звучання, певну барву двом голосам двоголосного твору чи двом групам голосів багатоголосного. Гнучкість мелодичної гри досягалась на клавесині засобами ритміки та артикуляції, орнаментики, гучність не залежала від сили натискання, тоді як на фортепіано можливо змінювати гучність кожної ноти окремо. Звук на клавесині утворювався не молоточком як на фортепіано, а щипком. Тож виконання клавірних творів Баха на сучасному фортепіано суттєво відрізняється. Величезний потенціал динамічного нюансування, притаманний фортепіано, дає можливість виконавцю втілювати найтонші зміни в характері та диханні мелодії.

## **1.2. Методи оволодіння технікою гри поліфонії та їх практичне застосування.**

В цьому підрозділі головна увага зосереджена на методичних вказівках щодо виконання кантиленних(співучих) та енергійно-вольових інвенцій, прелюдій та фуг, оскільки саме ці твори найчастіше вивчаються у фаховій підготовці студентів і є необхідною виконавською базою для професійного становлення піаніста.

**1 тип: енергійно-вольові.** Наприклад, триголосна інвенція Й.С.Баха сі мінор.<sup>1</sup>

Спочатку необхідно порівняти нотні видання в редакції з уртекстом<sup>2</sup>. На рис.1 бачимо відсутність вказівок і штрихів це уртекст (авторський текст). На Рис.1а вже бачимо позначки штрихів та ліг, темпові та динамічні визначення це редакція Ф.Бузони. Тож маємо варіанти інтерпретування: можна виконувати так як на Рис.1а , де ноти згруповані по три - дві з яких парнозліговані а третя на

<sup>1</sup> Свій цикл дво- і триголосних інвенцій композитор створив як **навчальний посібник** для свого сина, Вільгельма Фрідемана, та інших учнів. У передмові Бах чітко зазначив цілі навчання: грати чисто у **два та три голоси**, досягти **співучої манери** гри (cantabile), отримати "смак до композиції".

<sup>2</sup> Уртекст- нотне видання що базується на рукописах композитора

стаккато. В такому випадку, дещо змінюється характер, стає драматичнішим. Найчастіше виконують без лігування, штрихом нон легато. В такому випадку і темп може бути швидшим.

- З самого початку вивчення інвенції важливо вслухатися в головну тему, в партію лівої та правої руки, окремо їх пропрацювати, визначити зручну аплікатуру, зробити аналіз тематичного матеріалу.

- Наступний крок формування головної теми: перші два такти варто пограти збираючи в інтервал: кварта, секунда, кварта, квінта і тд., а третій такт «зібрати в акорд», щоб проаналізувати гармонії. Такий спосіб допоможе швидше запам'ятати цей музичний матеріал. Щодо аплікатури, то доцільним буде такий варіант як у Ф.Бузони (Рис.1а), але можливий інший, наприклад: 522 322 522 322; третій такт по принципу арпеджіованої аплікатури та позиційної техніки: 21253 232154253132. Технічна складність цих арпеджіованих тактів у всьому творі долається через поділ на групи – позиції і гру з зупинками перед кожною такою (як на Рис.2). Групування нот за позиціями (виділене кольором) потребує виконання з паузами для **внутрішньо-слухового випередження** наступного музичного відрізка внутрішнім слухом. Складним у виборі аплікатури є такі місця твору як на Рис.3, де необхідно один голос тримати, а інші два виконувати. В даному випадку рекомендується такий варіант: 5/4-11-211-311-122-322-522 (звернути увагу що 5-й палець тримає ноту до дієз, а потім 1-й тримає фа дієз) Фразування є типовим від слабких долей до сильних, від нестійких гармоній до стійких. Динамічні відтінки будуватимуться так: рух музичного фрагменту вгору виконуємо на зростання гучності, вниз спад, на зменшення. Головну тему, корисно пограти окремо від усієї фактури від початку до кінця, що зрозуміти як розгортається її розвиток, знайти кульмінацію. Наприклад, смислова, риторична зупинка безперервного руху цієї інвенції переривається аж майже вкінці твору як показано на Рис.4, а кульмінацією є останніх два такти твору, які необхідно виконати в динаміці форте – ствердні інтонації кадансового завершення твору.

Також, на Рис.2 зображений приклад тренування складних технічних фрагментів в цьому творі.

Рис.1 Й.С.Бах інвенція сі мінор (BWV 801)



a)



Рис.2



Рис.3



Рис.4



В роботі над двоголосними інвенціями є потреба як в тембровій єдності кожного голосу так і в їхній диференціації. Це необхідно для збереження цілісності лінії, де за експонуванням головної теми слідує протискладення у тому ж голосі ( наприклад інвенція до мажор ). Ось приклад роботи над ще однією яскравою, двоголосною інвенцією фа мажор (Рис.5): першочерговим завданням є виявлення основної теми та вивчення її розвитку упродовж всієї композиції. Далі триває процес виконавського оформлення теми: будуємо інтонаційно, позначаємо аплікатуру, штрихи, фразуємо. В даному випадку тему слід виконувати штрихом стаккато, вибудовуючи динамічну лінію (*crescendo*) до інтонаційного центру — ноти *фа* другої октави ( як показано на Рис.5а). Варіант аплікатури:

права рука 1 та 2 такти : 12131|4321-4321-432|1...

ліва рука 2 та 3 такти: 53515|1234-1234-123|4...

інший варіант лівої руки: 53515| 1234-1234-234|5...

Наступним кроком буде опрацювання прихованої поліфонії. В цій інвенції вона створена за рахунок активності слабких долей в партіях правої та лівої руки. Значно цікавіше звучатимуть такти 4 та 5 і подібні (Рис. 5б), якщо в групі шістнадцятих буде підкреслено не першу ноту (ля), а інші три: до-сі-до.

Рис.5 Й.С.Бах інвенція фа мажор (BWV 779)

а)



б)



в)



Одним з важливих етапів є пропрацювання темпу. Твір є вивченим тоді, коли виконавець може виконати його в різних темпах – від початкового, повільного до швидкого (кінцевого). Щодо динаміки в цьому творі, приклад динамічних відтінків інвенції показано на Рис.5 в), де червоним кольором виділено ті фрагменти, які виконуються гучно(форте), а синім – ті, що тихо (піано).

Вивчення клавірних творів Й.С.Баха передбачає варіативність підходів до інтонування інтервалів, мотивної структури. Зокрема, в прелюдії ре мажор (ДТК, зошит1) доцільно здійснювати розподіл музичної тканини на окремі інтонаційні групи. Процес інтонування (що передбачає виразність мелодії через контроль над туше, тембром та динамікою) і принципи фразування представлені на Рис. 6. Червоними стрілками позначено **вектори** інтонаційної спрямованості. В прелюдії до мінор (ДТК, зошит1) на Рис.7 а) показано два варіанти артикуляційного акцентування, кожен з яких створює особливий емоційний підтекст і змінює характер художнього образу прелюдії. Допускається варіант виконання, при якому перша нота кожного квартального групування витримується пальцем. Це створює ефект триголосся та додає звучанню прелюдії особливої гармонічної повноти. Одним з методів аналітичного розбору цього твору представлено на Рис. 7 б): потрібно «зібрати» фігурації в акорди, щоб охопити гармонічну лінію. Звичайно, доцільно таким методом працювати поетапно, невеликими музичними побудовами, що відповідають межам речень, періодів, тобто не весь твір одразу. Так наша пам'ять фіксує вертикаль музичної тканини. Також цей твір можливо виконувати різними артикуляційними рішеннями: від чіткого *non legato* до

більш зв'язного, співучого legato. Вибір штрихової палітри залежить від художніх намірів та індивідуального слухового досвіду студента. Проте, попри варіативність штрихів, незмінним критерієм залишається метроритмічна точність.

Рис.6 Й.С.Бах Прелюдія і fuga ре мажор (ДТК, зошит 1)

**PRAELUDIUM V.**



Рис.7 Й.С.Бах Прелюдія і fuga до мінор (1 том ДТК)

а)



б)

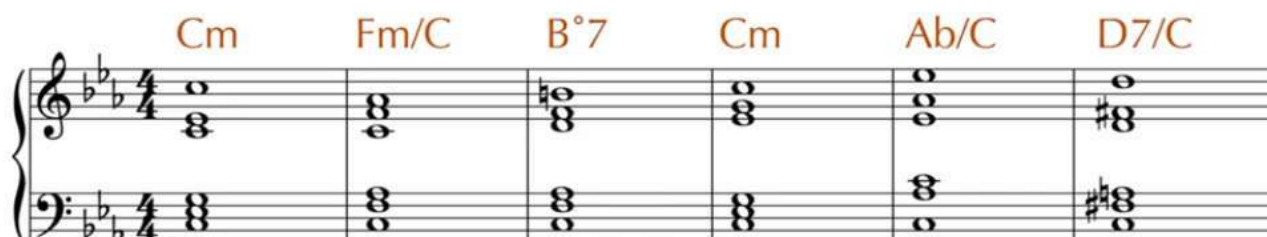


Рис.8 Й.С.Бах прелюдія та фуга ля мінор ( 1 ДТК)



В іншій прелюдії, також енергійного характеру, основний тематичний мотив можливо виконувати зв'язно, на легато або ж восьмі виконати на стаккато, а шістнадцяті під лігою, обидва варіанти можливі, оскільки в авторському тексті (уртексті) не має позначень, але в редакціях Б.Муджеліні вони є (Рис.8, варіант редакції показано з червоними позначками).

**2 Тип-** повільні, протяжні, кантиленного або філософського типу твори. Як приклад, розглянуто фрагменти *прелюдії соль мінор з 1 тому ДТК*. Основною складністю цього твору є його виконання співучим, кантиленним, насиченим звуком, ведення усіх голосів та виконання мелізмів. Базові аспекти, на яких потрібно зосередити увагу задля вивчення цієї інвенції:

- Перший такт (головна тема): спочатку вивчаємо ліву руку, потім додаємо праву: трель потрібно грати по дві ноти ( соль-ля) на кожну шістнадцяту в лівій руці, потім по три (соль-ля-соль) і завершити по чотири (соль-ля-соль-ля). Як тільки пальці звикнуть до швидкого, безперервного виконання трелі не потрібно застосовувати ці розділення (зادля створення потрібного тембрального звучання). Сама трель виконується всередині клавіші, легкими, але чіткими (гострими) пальцями без сильного натиску. (Рис.9 а )

- В другому такті і у всіх подібних місцях в прелюдії, важливо інтонувати всі тони інтервалів, щоб мелодична лінія голосів була нерозривна. Однією з типових помилок, які допускають студенти, це почати грати з удару наступну ноту після завершення трелі (2такт, Рис.9). Її потрібно зіграти як продовження мелодії, що бере свій початок від ноти соль першого такту і мислити мелодію так: соль-ре-мі-ре-до, а не-ре-мі-ре-до; також необхідно передавати з руки в руку хід такої мелодії, виключаючи акцентування. Технічно це прийом гри на *легато*, де вся рука опирається на пальці, які відпускають клавішу тоді, коли наступна вже взята.

- Незручними для виконання є такти 7 та 11, оскільки виконання трелі проходить в лівій руці. Метод опрацювання той самий, що і правою рукою, можливо розширити регістри і пограти через октави, задля кращого просторового відчуття і диференціації партій рук під-час гри разом.

Рис. 9 Й.С.Бах прелюдія та фуга соль мінор 1 том ДТК

а)



б)



в)



В побудові динаміки твору, слід уникати монотонності, перебільшення, тим більше, що можливості фортепіано в нюансуванні звуку широкі.

**Фуґи** ( сюди віднесемо як швидкі, енергійні, так і повільні, глибокого змісту )

Фуґа Й.С. Баха будується на основі поліфонічного розвитку однієї або кількох тем, що імітуються різними голосами (3-5 голосів). Загалом фуґа складається з проведення теми, її протискладення та інтермедій — перехідних епізодів. Форма зазвичай тричастинна, яка включає експозицію теми, її розробку та інтермедії, репризу ( повернення до головної тональності, стретто)

Тема – основна думка фуги – образ, з нього народжуються окремі незавершені мотиви. Починається з основної тональності(тоніки). Теми в фугах у всіх проведень мають бути виразними, повинні прослуховуватися, не можуть тонути у звуковій масі цілого. Самим важливим при вивченні фуги є детальний розбір основної теми. Адже вона є ґрунтом всього подальшого музичного матеріалу. Тема може подаватися в прямому та зворотному русі, має протискладення (відповідь), яке її продовжує. Після вивчення головної теми, необхідно знайти і позначити всі її проведень по голосах від початку до кінця, а також виконувати їх окремо від всієї музичної тканини. Далі важливим етапом є вивчення вертикалі твору – гармонії, інтервалів, які утворюються при нашаровуванні голосів одне на одного.

Розглянемо фрагмент *Фуги мі мажор* з 1 тому ДТК, яка має енергійний характер, виконується у швидкому темпі. Тема з протискладенням демонструється в першому та другому такті фуги, далі проходить її імітування по різних голосах. Важливо, що початок теми це є четвертна та восьма паузи, а отже твір виконується саме з них, з їхнього прорахування. Пульсація фуги починається саме з цих пауз, та задає темп всій темі. В другому такті вступає сопрано, після розбору кожною рукою окремо, потрібно осмислити такі місця по вертикалі, який інтервал та напрям руху утворився ( в даному випадку терція переходить в сексту, завершується октавою). Шістнадцяті слід виконувати активними, чіткими пальцями, використати спосіб гри прямого та зворотнього пунктиру. Слідкувати, щоб в місцях, де нашаровані три голоси вони всі прослуховувалися. (Рис.10)

Рис.10 Й.С.Бах прелюдія та фуга мі мажор 1 том ДТК



Іншим прикладом фуги, теж енергійного, вольового характеру є *Фуга мі мінор* з 1 тому ДТК. Фуга двоголосна, має проведення теми в оберненні. (Рис.11 а,б,в) Завданням виконавця, так само, є диференціація голосів, підкреслення всіх проведень теми та її обернення, досягнення безперервного руху вперед, технічна спроможність виконати в рухливому темпі всі ці завдання. Техніка в цьому творі не є та сама техніка, що в інструктивних етюдах, усі шістнадцяті це мелодія, яку необхідно інтонувати міцними, "опертими" пальцями. Для тренування пальцевої опори, сили звуку в них, слід грати штрихом *маркато*, подвоєнням шістнадцятих, пунктирним ритмом, але не рекомендується грати з акцентами, оскільки можна спотворити мелодійність. Наступним кроком є інтонування півтонів та тонів, навколо тонових інтервалів. (як в другому такті теми на Рис.11)

Рис.11 Й.С.Бах прелюдія та фуга мі мінор (ДТК зошит 1)

а) тема фуги



б) протискладення фуги (червона лінія)



в) тема фуги в оберненні з протискладенням



Рис.11 г) Й.С.Бах фуга до мінор ( ДТК, зошит 1)



На Рис. 11 г) представлено фрагмент фуги до мінор, її головну тему. Музыка цієї фуги сповнена полум'ям, енергією. Ось приклад інтонаційного аналізу теми фуги: *ноти виділені червоним* мають інтонацію "протесту" (у варіанті *pop legato* чи *staccato*) тож артикулюємо їх гостро; *синім* символізує інтонацію запитання, непевності; *зеленим* – як відповідь, впевненість; *фіолетовим* – звучить як "висновок". Відповідно до таких характеристик мотивів формуємо всю цю тему. Загалом, наведений приклад демонструє, що потрібно емоційне наповнення головного зерна музичного матеріалу з самого початку вивчення фуги.

Наступними розглянемо фрагменти *Фуги сі бемоль мінор* з 1 тому ДТК, що відноситься до помірних, кантиленних, філософських за характером фуг. На Рис.12 червоним кольором виділено головну тему та її протискладення, а синім кольором позначено тональну відповідь. **Завдання** студента:

- 1) знайти та позначити усі проведення головної теми в фузі, її протискладення (як на Рис.12).
- 2) розбити фугу на музичні структури: речення, епізоди, вивчати все поетапно.
- 3) необхідно вивчати партію правої та лівої рук окремо.
- 4) важливим методом буде пограти, розподіливши між двома руками голоси з партії правої руки, так само зробити з партією лівої.
- 5) Іншим методом буде гра одного голосу та сольфеджування іншого, наприклад верхнього (сопрано) а також гра трьох- чотирьох голосів разом, сольфеджування одного. (Рис.12)
- 6) Метод гри комбінаціями: крайні голоси (тільки верхній з нижнім), середній (альт) з басом чи тенором, і інші комбінації в залежності від кількості голосів фуги.
- 7) Найскладнішим, але найдієвішим методом у запам'ятовуванні та прослуховуванні всіх голосів фактури є метод, де два, три голоси

граю один відтворюю внутрішнім слухом. Тренувати такий метод слід починаючи з двоголосся.

- 8) Метод перевірки знань матеріалу: позначити 5-7 місць цифрами і вміти продовжувати гру з цих точок. Складніший варіант – вміти почати (продовжити) з рандомного (любого) місця твору.

Як можна побачити на Рис.12 ця fuga має 5 голосів, тож всі означені в переліку методи її вивчення просто необхідні, адже вони спрямовані саме на вивчення складної поліфонії.

Рис.12 Й.С.Бах прелюдія та fuga сі бемоль мінор ( ДТК, зошит 1)

A 5 VOICI

The image displays three systems of musical notation for J.S. Bach's Prelude and Fugue in C minor, BWV 99. The first system shows the beginning of the piece with five voices. The second system shows a section with blue markings. The third system shows a section with red markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

У багатьох fugaх, завершення відбувається *стретним* (від іт.stretto - стискати) проведенням тем. Тож у тісних стретних проведеннях, де всі голоси мають тематичне значення, занадто гучне звукове підкреслення імітацій не потрібне. Є також твори, як-от інвенція фа мажор, прелюдія мі мажор ( ДТК,

зошит 1), де основний характер твору пов'язаний з чергуванням мотивів з постійним їх переносом з одного голосу в інший. Незначні підкреслення теми чи навіть одного (будь-якого) з голосів вирізняє його, надаючи впорядкованості звуковому матеріалу, ясності слухосприйняття інших голосів.

Виконання клавірних творів Й.С.Баха розвиває не тільки поліфонічне мислення а і навички штрихової гри. Розглянемо деякі приклади контрастування штрихів в творах, які умовно можна назвати "штриховою поліфонією" : коли в одному голосі (наприклад, сопрано) граємо штрихом легато, в іншому (басу) – стаккато і навпаки. Такі варіанти штрихових зіставлень є складними для виконання через те, що руки виконують різні рухи одночасно. Спочатку потрібно вивчити партію одного голосу потім іншого, а ж потім поєднувати в повільному темпі, звертаючи увагу на вертикаль. Також можна використати такий метод: один голос (партію лівої чи правої руки) грати, інший з відмінним штрихом простукувати пальцями по дерев'яній частині інструменту. Це допомагає розвинути тактильні відчуття при виконанні таких штрихів.

Щодо структури мелодії, варто звернути увагу на цезуру в фразуванні, яка виконує роль "вдиху" (прикладі прелюдія сі бемоль мінор чи інвенція до мажор ) та структурує мотиви та фрази, розділяє розділи твору. Передостанню ноту мотиву чи фрази перед цезурою потрібно виконувати з відтяжкою (*tenuto*).

«Затакти» завжди тяжіють до опорних тактових нот, тому інтонування таких мотивів завжди по принципу від слабкої долі такту до сильної. *Теми* бахівських клавірних творів варіантні у своїх втіленнях, тобто можливі різні темпові та образні трактування однієї і тієї ж теми (у фузі наприклад).

Свої легкі клавірні твори Й.С.Бах присвячував навчанню, тому і темпи таких творів мають бути такими, в яких найкраще цей твір виходить у виконавця, що його вивчає. Звичайно без перебільшень в ту чи іншу сторону, тобто без руйнування ідеї композитора. Всі темпи в яких вивчається твір поетапно, повинні мати музичну значимість. Потрібно виключити монотонність і навпаки екзальтованість, де губиться образний зміст твору.

Аплікатура в клавірних творах Й.С.Баха повинна підпорядковуватись зручності виконання, а також фразуванню ( підбір аплікатури де завданням стоїть певне інтонування). Важче проставляти аплікатуру в багатоголосній поліфонії, наприклад на чотири – п'ять голосів, особливо де весь твір виконується в повільному темпі, і де в основному застосовано штрих легато. Логіка у виборі аплікатури базується на збереженні нерозривності мелодичного мотиву ( фрази,теми). В цьому допомагає також педалізація, тому що в певних відрізках твору неможливо виконати все на легато, через підкладання, зміну пальців, перекладення в іншу руку. Якщо виконувати паралельні сексти чи інші широкі інтервали, то один (верхній) голос зазвичай грається на легато, інший(нижній) на стакато. Послідовність пальців може бути 3/1 4/1 3/1 4/1 чи 4/1 5/1 4/1 5/1.

## **РОЗДІЛ 2. Робота над технічною мобільністю піаністичного апарату**

### **2.1 . Психофізичний аспект в занятті.**

Перед початком заняття важливою є психофізична налаштованість та розминка. Метою методичного та психологічного аспектів у цьому напрямі стає підготовка м'язово-зв'язкового апарату та переведення уваги з побутових справ на музичну діяльність. Тобто розминка починається «поза інструментом» (вправи на звільнення плечового поясу, дихальна гімнастика.)

Перш ніж приступити до безпосереднього контакту з клавіатурою, студент має привести свій психофізичний апарат у стан «активного спокою». Робота піаніста починається з відчуття опори в стопах та свободи в попереку і плечах. Вправи на звільнення плечового поясу та корпусу, зняття статичної напруги, яка часто накопичується в зоні трапецієподібних м'язів та лопаток:

- **Вправа «Млин»:** Стати рівно, ноги на ширині плечей. Потрібно почати оберти корпусом вліво-вправо так, щоб руки, як порожні рукави, вільно

«обвивали» тіло під дією інерції. Далі схожа вправа, але з фіксованим нахилом корпусу вниз, руки «гойдаються» зі сторони в сторону, акцент уваги на вазі самих рук, які так само потрібно відчутти в статиці. Відчуття ваги рук від самого плечового суглоба до кінчика пальця.

- **Вправа «Падаючий міст»:** Підняти руки високо вгору, потягнутися, відчуваючи хребет. Потім «скинути» руки вниз, дозволяючи їм вільно гойдатися внизу до повної зупинки. Корпус при цьому нахилиється вперед. *Методична мета:* повне звільнення великих м'язових груп.
- **Вправа «Диригент»:** Повільні кругові рухи плечима назад і вперед. Важливо відчутти, як «розкривається» грудна клітка, звільняючи дихання.
- **Вправа «Опора»:** потрібно стоячи обпертися руками в стіл (або клавіатуру). Так піаніст відчуватиме безпосередню вагу в руках від плеча на інструмент. Цю вправу можна застосувати і при виконанні акордів.

#### Дихальна гімнастика (Метод свідомої регуляції)

Дихання піаніста прямо пов'язане з фразуванням. Затиснуте дихання призводить до затиснутої кисті руки.

- Вправа «Глибокий вдих — активний видих»: На рахунок 1-2-3-4 — повільний вдих носом, на 5-6-7-8 — плавний видих ротом, ніби задуваєте свічку.
- Вправа «Візуалізація дихання в тіло»: Студент робить вдих, а на видиху уявляє, як потік повітря проходить крізь плечі, лікті та виходить через кінчики пальців.
  - Психологічний аспект: це допомагає спрямувати увагу (фокус) у кінчики пальців, готуючи їх до дотику (туше).

Наступним кроком буде гімнастика для кистей та пальців (активізація периферії)

- Вправа 1: Почергове розведення та збирання пальців у кулак (без напруги).
- Вправа 2: Імітація миття рук з акцентом на розтирання кожного пальця та міжпальцевих зон. Це покращує кровообіг, що особливо важливо в холодну пору року.
- Вправа 3: Швидке стискання та розтирання кінчиків (пучки) пальців об долоню та натискання пальців один на одного. Це активує нервові закінчення (рецептори), відповідальні за чутливість клавіатури.

Студент має пам'ятати: якщо під час виконання цих вправ відчувається біль або сильна напруга — це ознака існуючого затиску, який потребує негайної зупинки та аналізу посадки. Тільки після відчуття «легкої спини» та «важких вільних рук» можна сідати за інструмент.

Починаючи заняття важливо увійти в стан «включеності». Студент має залишити за межами класу всі сторонні думки. Це етап входження в робочий транс, де головним стає слуховий контроль.

## **2.2. Основи фортепіанної техніки: технічні вправи та етюди.**

У сучасній музичній педагогіці феномен **піаністичної техніки** підлягає диференціації за двома основними напрямками:

- **Комплексний (широкий) аспект:** техніка розглядається як цілісна система виконавських ресурсів, що забезпечують стилістичну достовірність інтерпретації. Сюди відносять культуру звукотворення (*туше*), артикуляційну палітру, динамічну гнучкість, специфіку педалізації та архітектоніку фразування у поєднанні з психомоторною точністю.

- **Технологічний (вузький) аспект:** фокусується на технічній вправності апарату, що виражається у здатності піаніста бездоганно реалізувати фактуру твору в темпах, детермінованих авторським задумом.

Фундаментом фортепіанного навчання є теза про те, що виконавська майстерність неможлива без належного технічного розвитку. Саме досконалий технічний апарат стає посередником, що дозволяє перетворити нотний текст у переконливий **художньо-естетичний зміст**.

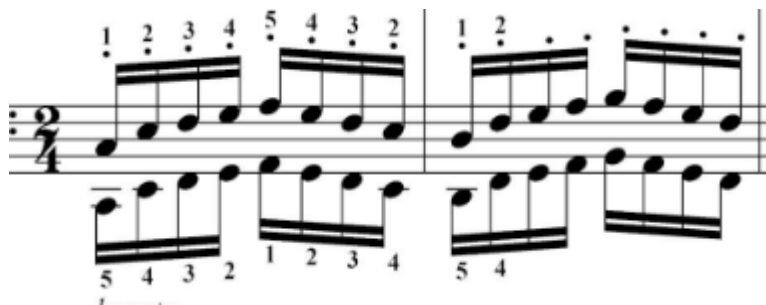
У піаністичній практиці прийнято диференціювати технічні завдання залежно від характеру музичної фактури на дві основні категорії:

1. **Дрібна техніка (пальцева):** Базується на ізольованій роботі пальців та охоплює позиційні послідовності, гамоподібні пасажі, арпеджіо, орнаментику (мелізми), тремоляцію, пальцеві репетиції, а також дрібні фігурації та інтервальні структури (зокрема подвійні терції).
2. **Крупна техніка (силова та просторова):** Вимагає залучення всього піаністичного апарату (кисть, передпліччя, плече) і включає роботу з акордовими вертикалями, октавними комплексами, широкими стрибками, ламаними інтервалами та подвійними нотами (сексти, квінти).

За роялем заняття слід починати з акордової техніки для розігріву та адаптації рук: виконання акордів обраної студентом тональності по всій клавіатурі. Наступною вправою може бути гра подвійних нот з інтервалів з повторенням: кварта-терція або квінта - кварта синхронно в обох руках. Далі позиційні вправи (наприклад, Ш. Ганона або Й. Шмітта, К.Таузіга.). Важливо не просто «простукувати» клавіші, а відчувати контакт пучки з дном клавіші та мати вільну кисть руки. Вправи Ганона слід грати різними способами:

1) штрихові варіанти: на легато, стакато, нон легато .

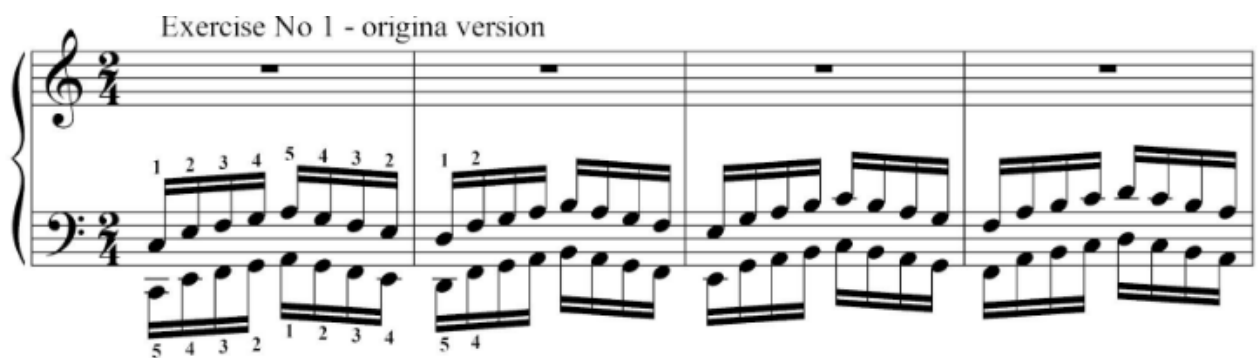
Рис.13



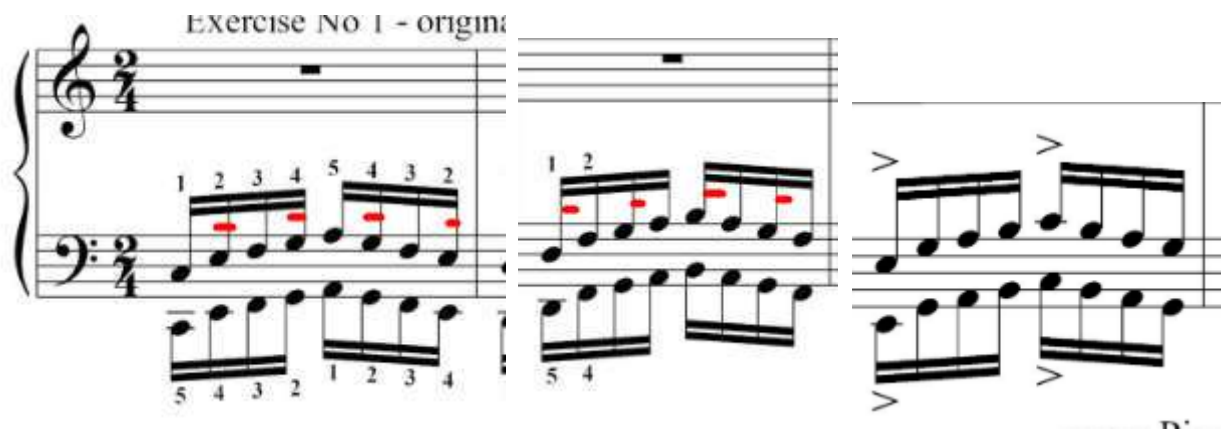
2) Також більшість вправ з цього збірника корисно пограти змінюючи ритмічний малюнок з рівних шістнадцятих на пунктирний. При чому пунктирний ритм має бути в прямому та оберненому русі. (Рис.14, б)

Рис. 14

а)



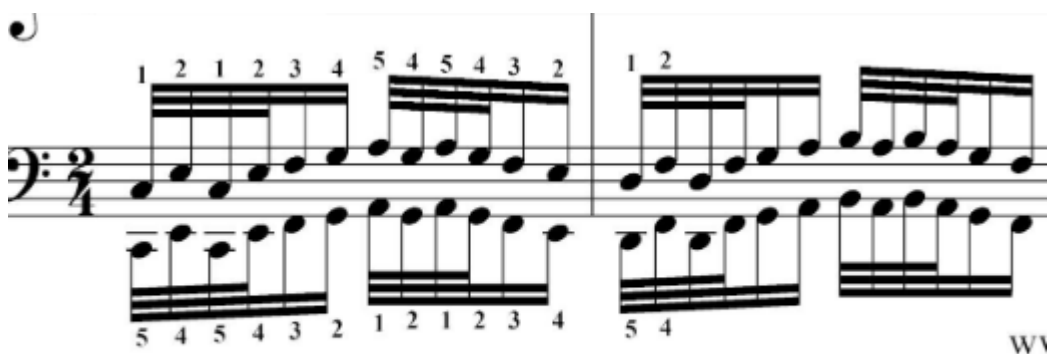
б)



3) Наступний спосіб це гра з акцентом, почергово на першу ноту в групі шістнадцятих, потім другу, третю і четверту ноти. (Рис.14 б)

4) різні варіанти подвоєння швидкості і нот ( Рис.15) Подвоєння виконувати потрібно легше ніж наступні ноти в групі, всередині клавіші.

Рис. 15



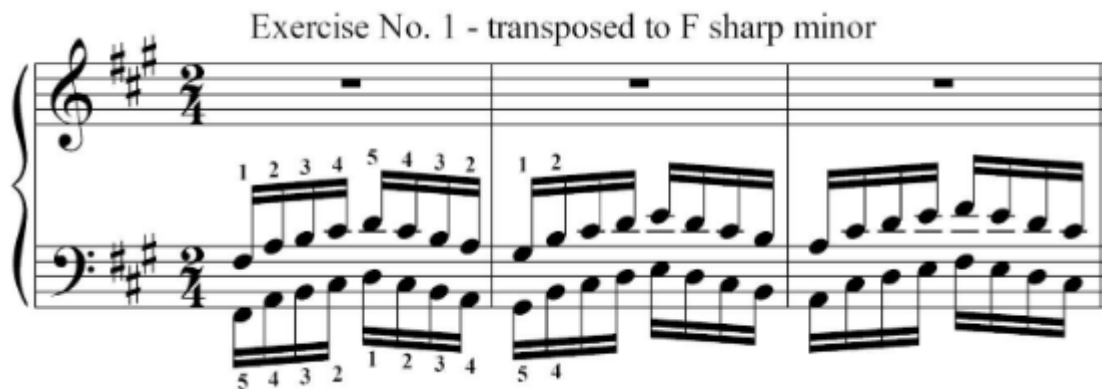
1 2 3 2 3 4 5 4 3 4 3 2 | 1 2 | 5 4 3 2 3 4 5 4 | 3 2 1 2 3 2 3 4 5 4

1 2 3 4 3 4 5 4 3 2 3 2 | 1 2 | 5 4 3 2 1 2 3 4 3 4 5 4 | WWW.

1 2 3 4 5 4 5 4 3 2 1 | 2 1 2 3 4 5 4 5 4 3 2 1 | 4 5 4 3 2 1 2 1 2 3 4 5 | WV

5) а також (для ускладнення завдання) варто пограти ці та інші позиції зі збірника в різних тональностях. Основна мета виконання вправ Ганона в інших тональностях полягає у виході за межі зручної позиції білих клавiш. Бемольні та дієзні тональності змушують пальці грати у менш зручних або у важкодоступних положеннях. Таким чином, вони вчаться розвиватися та вдосконалюватися.

Рис.16



Схожими за ціллю та методом тренування є вправи А.Шмідта. (Рис. 17)

Рис.17



Задля напрацювання виконавської технічної бази, розвитку, витривалості та швидкості важливою є робота над гамами, арпеджіо та етюдами. На цьому етапі доцільно використовувати метод «ритмічних варіантів» (гра пасажів пунктирним ритмом або з різними акцентами). Це дозволяє мозку краще зафіксувати складні координаційні рухи. З точки зору психологічного аспекту, то піаніст часто зустрічається з проблемою монотонності технічної роботи. Вона часто сприймається як нудна, тому важливо ставити *мікрозавдання*: .."Зараз я граю цю гаму максимально на легато, наступний раз — з акцентом на кожен четвертий звук" і т.д. Це підтримує високий рівень дофаміну та інтересу.

Корисними методами можуть бути:

- 1) гра у повільному темпі у 2-3 рази повільніше за оригінал для контролю кожного руху, міцними, "опертими" пальцями
- 2) метод «зупинки»: зупинятися перед складним переходом, щоб мозок встиг «прорахувати» наступну позицію рук, під час зупинки руки переносяться на потрібні клавіші у стрибку.
- 3) вивчення напам'ять: не через механічне повторення, а через гармонічний та структурний аналіз.

Отже, заняття, побудоване у експресивній, цільовій формі має високу когнітивну напругу, а значить є результативним.

**Важливий психологічний нюанс:** Кожні 45–50 хвилин заняття обов'язково потрібно робити перерву на 10 хвилин. Це запобігає «замилуванню» слуху та перевтомі м'язів.

Ще однією необхідною умовою є природне положення кисті руки (на рівні білих клавіш клавіатури). При високому положенні кисті рука стискається, утворений звук буде невиразним, глухим. Як наслідок можливе перерозтягнення м'язів та зв'язкового апарату руки, першого пальця.

Взагалі для зручного положення тулуба при грі на фортепіано, важлива посадка за інструментом. Наприклад, для високого піаніста сісти на стільці потрібно нижче, глибше по відношенню до клавіатури. Але все ж основою є зручне положення руки на клавіатури і її відстань від клавіатури, щоб лікоть попадав в одну площину з клавіатурою. Пошук зручної посадки обирається індивідуально в ході практичних занять на інструменті.

У розвитку технічної мобільності піаністичного апарату важливу роль відіграє гра етюдів на різні види техніки. Систематична робота над етюдами невеликими інструментальними п'єсами з конкретними технічними завданнями є фундаментальною умовою для опанування піаністичної майстерності. Етюди необхідні не лише початківцям, а й досвідченим музикантам для підтримання сили, незалежності та швидкості пальців, а також для вдосконалення культури звукотворення. Важливо, щоб навіть найпростіша технічна структура виконувалася музично та виразно, в кожному етюді потрібно бачити художній твір, а не просто механічну вправу. Жанр етюдів зазвичай має прозору та лаконічну структуру. Зазвичай етюди базуються на:

- одночастинній або двочастинній репризній формі;
- певному виду техніки;
- безперервному розвитку однієї музичної ідеї.

Сучасна педагогіка поділяє етюди на інструктивні ( з чіткою дидактичною спрямованістю) та художні ( концертні ). Інструктивні етюди створені для відпрацювання технічних прийомів як-от швидкості, чіткості, рівності, незалежності пальців, також певних штрихових завдань стаккато, легато, октавних та іншого виду пасажів, акордів, арпеджіо. Художні етюди це вже змістовні твори, де в основу технічних труднощів закладено яскравий музичний образ.

Ключ до успішного виконання етюдів — правильне ставлення до його **фактурної формули**. Музикант має не лише знайти зручні рухи для подолання

технічних труднощів, а й навчитися правильно інтонувати ритмомелодичні фігурації. В етюдній тканині всі елементи (мелодія, гармонія) підпорядковані розкриттю віртуозних можливостей руки. Особливе місце в історії жанру посідає Карл Черні. Він став справжнім реформатором, систематизувавши досягнення епохи класицизму для потреб фортепіанної педагогіки. Його творча спадщина — це тисячі опусів, які не лише заклали фундамент сучасної техніки, а й передбачили розвиток піанізму романтичної епохи. Етюди Черні — це елегантні мініатюри, кожна з яких досконало опрацьовує конкретний елемент фортепіанної фактури. Процес вивчення етюду — це чіткий алгоритм, що включає:

1. Аналіз тексту та розбір нотного матеріалу.
2. Пошук доцільних позицій руки для зручного виконання.
3. Слуховий контроль та роботу над якістю звуку.
4. Формування художньої концепції, де технічні навички стають засобом для виразного виконання.

Етюд є незамінним інструментом розвитку піаніста, цей жанр супроводжує музиканта на всіх етапах від перших кроків до професійної зрілості. Фундаментом піанізму тут виступає інструктивність музичної мови: багаторазове повторення певних фактурних моделей допомагає долати технічні труднощі, не втрачаючи інтонаційної осмисленості. Використання інструктивних етюдів (М. Клементі, І. Крамера, К. Черні, К.Сен-Санса) є стратегічний «фундамент» для подальшого професійного зростання. Основні завдання таких творів включають:

- Розвиток швидкості піаністичного апарату та чистоти інтонування (зокрема у стрибках).
- Фізичної витривалості рук .
- Максимальну активацію слуху та концентрацію уваги для розв'язання виконавських завдань.

Для прикладу роботи над інструктивними етюдами проаналізовано декілька творів К.Черні, Й.Бюргмюллера. Умовно поділимо їх за видами техніки: дрібної (гамоподібної,пальцевої), крупної (арпеджіо, акорди).

**Дрібна техніка.** Як приклад цього виду техніки проаналізуємо фактурні *формули* декількох етюдів К.Черні оп.299 №9 (Рис.18 а,б) №6 (Рис.19 а)), оп.740 №3 (Рис.19 б) та №5 (Рис.19 в). В першому етюді (Рис.18 а,б) формулою є позиція руху з п'яти нот, "біг" вперед і назад з гамоподібним переходом до наступної секвенції (формула з двох тактів). Аплікатура відповідно буде одна і таж сама (для цієї позиції-формули) на протязі всього етюду: 123454321 та 12312345 (гамоподібний хід вгору). На перший погляд проста, але досить незручна формула, оскільки задіяні всі п'ять пальців підряд і необхідна ідеальна рівність, чіткість та швидкість звучання. Відпрацьовувати потрібно в різних темпах, спочатку в повільних, але не затримуватися довго на них, тому що м'язи рук звикнуть і буде важче досягти потрібної швидкісної мобільності. Доцільно використати методи прямого та зворотного пунктиру, гру на стаккато, з акцентами на першу ноту в четвірці. Зазвичай важче цю формулу відпрацьовувати лівою рукою.

Фактурна формула етюду №5 оп.740 (Рис.19 в) це гамоподібні рухи вгору та вниз з обігриванням повторюваного мотиву між ними. Призначення цієї формули відпрацювання спритності та витривалості пальців. Окрім методу гри пунктирним ритмом, на стаккато, варто ще додати метод темпового "нанизування": виокремлюється певний фрагмент (наприклад перших два такти) один раз грати в повільному темпі, наступний трохи швидше і так до п'яти темпових змін на швидкість. Наступним методом буде гра з зупинками перед зміною мотиву: перша зупинка перед другим тактом, потім перед третім. Важливо в момент зупинки вже "чути" внутрішнім слухом наступний мотив, а також промовити вголос назви нот. Це дозволяє натренувати нашу увагу та пам'ять мислити на секунди вперед. Аплікатурна позиція, яка позначено редактором, вбачається зручною, тому варто їй слідувати.

Етюд №6 оп.299 (Рис.19 а) демонструє інший тип руху руки: задіяне ротаційне повертання кисті; в швидкому темпі це будуть лише мікроротації, для зменшення м'язової напруги. Фактурна *формула* етюд: мотив з чотирьох нот з повторенням (початковий інтервал мотиву змінюється в кожному наступному такті). Ця формула для правої руки. Методи відпрацювання: з акцентами на першу ноту в четвірці, потім на другу і т.д.; гра на легато з проінтонуванням інтервалів, з зупинками перед зміною позиції. В місцях, де інтервал мотиву широкий, октава чи секста, першу ноту потрібно грати відскоком ( не тягнути-ся до наступного звуку, розтягуючи м'язи, а звільняти палець одразу після натиску клавіші, тому що це спровокує затиснення всієї долоні).

Фактурна формула етюд оп.740 №3(Рис.19 б): мотив – секвенція з чотирьох нот об'єднаних у чотири позиції апікатури 354, 243, 132, 243. Етюд на відпрацювання рухливості і свободи при грі 3-4-5 пальцями. Методи відпрацювання: гра маркато (опертими, міцними пальцями в дно клавіші), з акцентами, подвійними нотами, зупинками перед четвертою секвенцією і наступним тактом ( в місцях, де є складність повернення на 4-5 пальці).

Для досягнення професійного рівня виконання важливо не зупинятися на фрагментарній роботі, такі етюди потрібно відпрацьовувати, виконуючи від початку до кінця, в різних темпах, ставити за ціль безпомилковість, точність виконання нотного тексту, його відтворення в єдиному темпі.

Рис.18 К.Черні етюд №9 оп.299

а)

**Molto allegro** ( $\text{♩} = 108$ )

*p sempre leggiero*

б)

Рис.19 К.Черні етюд №6 оп. 299

а)

б) оп.740 №3

п'ю Оp 740 №3  
**Presto, veloce.** (M.M.  $\text{♩} = 96$ .)

*p dolce e leggerissimo*

в) оп.740 №5

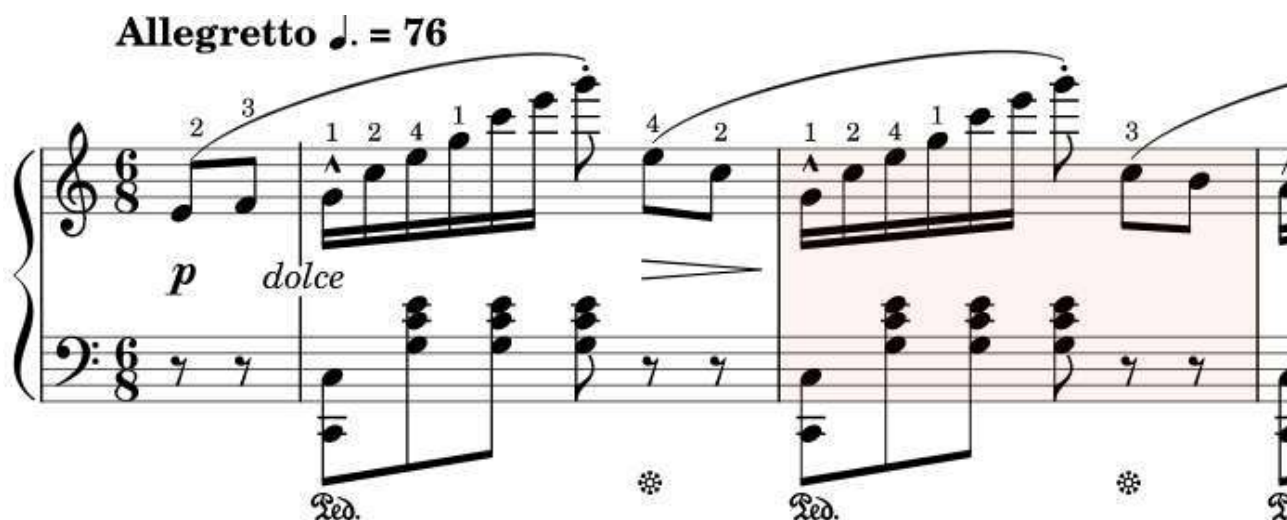
**Molto allegro** (M.M.  $\text{♩} = 84$ )<sub>4</sub>

*f*

**Крупна техніка.** Для прикладу роботи над цим видом техніки проаналізуємо етюд №1 оп.105 Ф. Бюргмюллера (Рис.20). Фактурна формула етюдю: розкладений акорд у вигляді "довгого арпеджію" та акордовий супровід в лівій. В першій частині твору формула виконується правою рукою, в другій частині – лівою. Як видно на Рис.20 редакторська аплікатура вже вибудована згідно акордових позицій. Методи опрацювання: в роботі над плавністю, арпеджію потрібно тренувати в повільному темпі, штрихом легато, поступово збільшувати темп; можливі труднощі з підкладанням першого пальця, тому важливо повертати руку плавно, горизонтально, утворюючи єдиний лінійний рух. Поява поліфонічних труднощів: іншим складним елементом є поява двох пластів в фактурі правої руки (Рис.20 б), кожний елемент якого відпрацьовується окремо. Мелодію в правій руці (без терцового елементу) грати з арпеджію (що в лівій руці), потім з'єднувати всі пласти фактури разом.

Рис.20 Ф.Бюргмюллер етюд №1 оп.105

а)



б)



Фактурна формула етюду №14 оп.740 це ломані арпеджіо у висхідному та низхідному русі – один з найскладніших видів техніки. Етюд розвиває витривалість, силу, мобільність піаністичного апарату виконавця. На Рис.21 аплікатура вже позначена редактором і є зручною. Методи опрацювання:

- 1) гра з зупинками в позиціях (Рис.21 а,б). Важливо після тренування таким методом зіграти в оригінальному викладі.
- 2) гра в прямому та оберненому пунктирному ритмі. Важливо після тренування таким методом зіграти в оригінальному викладі.

- 3) гра з поперемінними акцентами на кожному ноту в групі чотирьох шістнадцятих ( на першу, потім на другу і т.д.)
  - 4) збирання в акорди (метод добре допомагає відчувати діапазон відстані пасажу, а також запам'ятовуванню тексту)
  - 5) гра з нанизуванням темпів: повільно-швидше-ще швидше і т.д.
- Важлива постійність апікатури та точність нотного тексту.

Важливо знайти точки релаксації, зняття напруги в м'язах руки, наприклад фокус уваги з ломаних арпеджіо перемістити на підкреслення партії лівої руки (всередині цього твору).

Рис.21 К.Черні етюд №14 оп.740

а)

Allegro ♩ = 120  
 2 1 3 1 4 2 5 1 3 1 4 2 5 1 3 2 5 3 4 1 5 2 3 1 4 1 5 2 3

The score for exercise 'a)' is in G major, 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 120. It features a right-hand melody with a left-hand accompaniment. The right hand starts with a forte dynamic. Fingerings are indicated above the notes, and accents are placed on the first and third notes of several groups of four sixteenth notes. The piece is divided into two measures by a double bar line.

б)

Allegro ♩ = 120  
 2 1 3 1 4 2 5 1 2 1 4 2 5 1 3 2 5 3 4 1 5 2 3 1 4 1 5 2 3

The score for exercise 'b)' is identical to 'a)' but with a different fingering for the second measure of the right hand. The fingering sequence is: 2 1 3 1 4 2 5 1 2 1 4 2 5 1 3 2 5 3 4 1 5 2 3 1 4 1 5 2 3. The accents and other markings remain the same as in 'a)'.

Фактурна формула етюд №19 оп.740: терцово-октавні стаккато в двотактовому мотиві. Ця формула тренує кистьову мобільність та витривалість, пальцеву точність. З самого початку розучування нотного тексту важливо знайти зручне положення для кисті руки. Методи опрацювання: 1) октавні ходи в лівій руці слід тренувати з акцентами в четвірці шістнадцятих та із зупинками перед другим тактом фактурної формули (Рис. 22 )

2) фактурну формулу в правій руці слід відпрацьовувати чергуючи штрихи маркато зі стаккато в помірних темпах; корисно тренувати без терції залишивши тільки верхній тон від цього інтервалу, але з октавою.

Рис.22 К.Черні етюд №19 оп.740



**Висновок:** Головна цінність інструктивного етюд полягає в дотриманні засадничого принципу педагогіки — **поступового та безстресового закріплення професійних навичок**. Це не просто вправи, а повноцінні мініатюри, що через роботу над динамікою, тембрами та педалізацією готують піаніста до виконання найскладніших полотен світової класики. Хоча спочатку етюд мав суто прикладний характер, завдяки геніальним композиторам він трансформувався у високе мистецтво, де фактурна складність поєднується з глибоким емоційним змістом.

### 2.3. Штрихи, елементи фактури та їх методи виконання на інструменті

Головним у вільному володінні інструментом фортепіано є раціональне, цільове використання всього ресурсу руки та і всього тулуба в цілому. А для цього потрібно мати певні знання серед яких також і система виконавських штрихів. Фундаментом вільного володіння інструментом є **раціональне та цілеспрямоване використання всього піаністичного апарату** — від кінчиків пальців до корпусу в цілому. Сучасна методика виділяє два основні вектори розвитку техніки:

1. **Позиційна техніка** (ізольована пальцева робота).
2. **Універсальна техніка**, що базується на залученні всього ресурсу руки (плеча, ліктя, кисті) та ваги тіла.

Саме комплексне використання ресурсу всієї руки є ключем до виконання творів різних стилів та епох, оскільки дозволяє розширити тембральну палітру та забезпечити технічну свободу.

#### Штрихова система як засіб оволодіння фактурою.

Оволодіння фортепіанною фактурою неможливе без усвідомлення штрихів як технічних прийомів. Це передбачає:

- Розуміння біомеханіки кожного руху.
- Навичку перенесення ваги тіла в клавіатуру.
- Здатність полегшувати складні фактурні завдання через координаційну свободу.
- Постійний слуховий контроль для досягнення тембральної краси звуку.

Для початкового етапу опрацювання штрихів доцільно використовувати прості вправи (гами, вправи Ш. Ганона тощо), дотримуючись таких принципів:

- *Транспонування*: виконання вправ у різних тональностях.

- *Адаптація*: пристосування фізичних можливостей руки до конкретних технічних викликів.
- *Якість над силою*: пріоритет гнучкості та легкості апарату, а не механічного тиску.
- *Слуховий моніторинг*: безперервний контроль якості звуковидобування.

### Класифікація виконавських штрихів.

Система штрихів у фортепіанному виконавстві структурується за рівнем залучення піаністичного апарату:

- **Кистьові**: *non legato, portamento, staccato*.
- **Пальцеві**: *legato, non legato, staccato*.
- **Ліктьові**: *marcato, legato, tremolo, staccato*.
- **Вагові (від плеча)**: акордове та октавне *tremolo*, акордове *staccato (marcato), legato*.

### Специфіка виконання акордового legato

Техніка акордового *legato* безпосередньо пов'язана з монументальною фактурою. Виконання акордових послідовностей цим штрихом базується на **принципі опори всією вагою руки від плеча**.

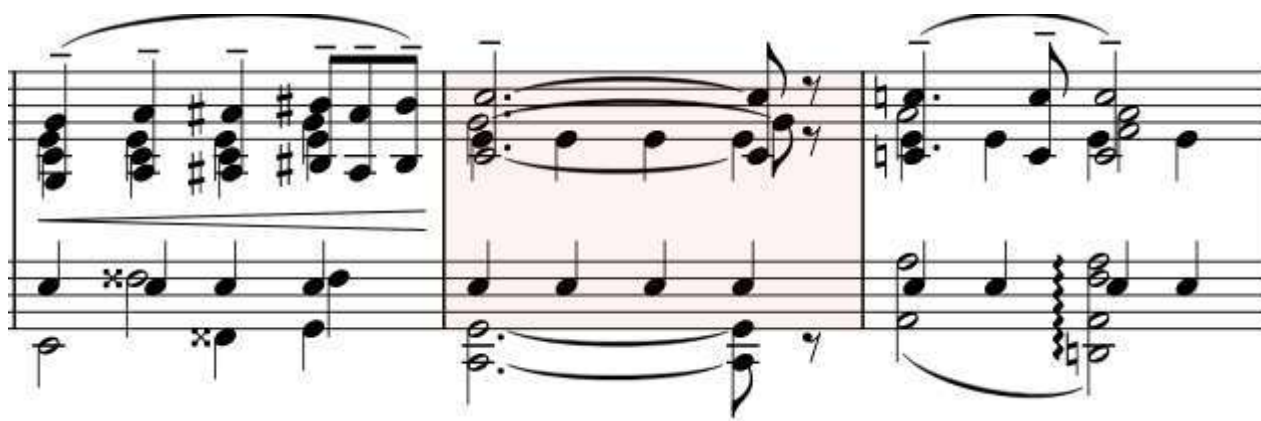
### **Методичні рекомендації:**

1. **Координація**: Виконується з легким нахилом тулуба до клавіатури, що дозволяє вазі природно передаватися через вільну руку в кінчики пальців.
2. **Відчуття**: Попри значний натиск на клавіші, у руці має бути відсутнім будь-яке м'язове затискання або біль.
3. **Динаміка**: Штрих зазвичай реалізується в діапазоні від *mezzo forte* до *forte*.

4. **Допоміжний прийом:** Для усвідомлення відчуття "ваги у клавiші" корисно попрацювати над акордами в положенні стоячи, а потім перенести це відчуття в позицію сидячи.
5. **Якість звуку:** Такий спосіб гри забезпечує насичений, тембрально забарвлений і об'ємний звук. Це дозволяє уникнути "скляного", форсованого звучання, яке виникає при ударі без використання ваги, та зберігає природне резонування інструменту.

**Приклад:** В Етюдi В. Косенка (рис. 23) застосовується саме такий тип гри. Важливо грати всією рукою від плеча з вагою в інструмент, нахил тулубу вперед не передавлювати свої руки, а грати вагою вільних рук, на педалі, турбуючись про масивний, соковитий звук без форсації.

Рис.23 В.С.Косенко етюд № 8 оп.10



Також є інший вид акордової техніки, штрих *акордового стакато*. Фізично: збираємо всю руку (пальців, кисті, плеча) в один імпульс взяття акорду і одразу ж її розслабляємо. Метод такого «скидання» акорду дає можливість не втомлюватися при виконанні фактури з акордових послідовностей в швидкому темпі, навіть там, де акорди потрібно грати довго і гучно. (Рис. 24)

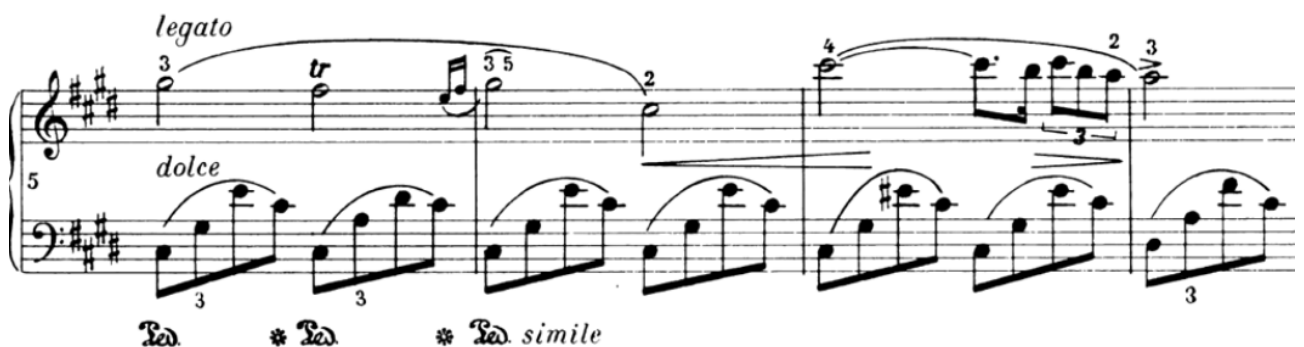
Рис.24



**Кистьове нон легато, портаменто.** Співучий звук на фортепіано, що імітує вокальну манеру, досягається завдяки багатству обертонів та майстерному володінню штрихом кистьового non legato (від італ. — «не зв'язно»).

Звукотворення базується на передачі ваги руки в кінчик пальця, який слугує точкою опори. Рука м'яко «крокує» клавішами, зберігаючи постійний контакт із клавіатурою. Цей прийом є незамінним у кантиленних епізодах та драматичних кульмінаціях у творах Ф. Шопена, Ф. Ліста та М. Лисенка. Особливу роль у розкритті тембральної палітри відіграє права педаль, тому навички кистьового легато мають відпрацьовуватися у тісному поєднанні з педалізацією. (Рис. 25)

Рис. 25 Ф.Шопен ноктюрн до # мінор



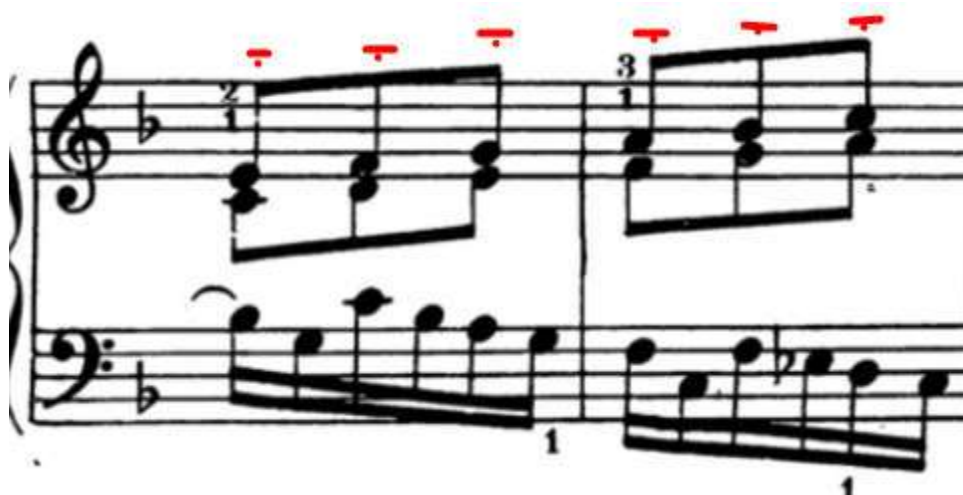
**Кистьове портаменто** за своєю біомеханікою споріднене з кистьовим non legato, проте має специфічні виконавські особливості. Головна відмінність полягає у характері зняття звуку: пальці разом із кистю м'яко відокремлюються від клавіатури. Це дозволяє досягти особливої звукової характеристики — звук

залишається глибоким і співучим, але стає перерваним. Даний штрих є універсальним і широко використовується в музиці різних епох:

- **Бароко:** для артикуляційної чіткості та наслідування клавесинного чи органно-вокального стилю.
- **Романтизм та сучасна музика:** у випадках, коли фактура вимагає м'якості, кантиленності, але без повного лігатурного з'єднання звуків.

На Рис.26 червоним кольором зображено штрихи (нон легато), які потрібно виконати кистьовим портаментом.

Рис. 26 Й.С.Бах фрагмент фуги фа мажор з ДТК ( 1 том)



**Штрих кистьового стакато** є незамінним при виконанні акордових та октавних послідовностей, а також подвійних нот, що потребують високої рухливості у швидкому темпі на стакато. **Біомеханіка руху:** робота кисті базується на принципі пружного відскоку, що нагадує рух легкого м'яча (миттєвий дотик до клавiші та швидке повернення у вихідну позицію), пальці в цьому процесі виконують функцію стабільної опори, зберігаючи необхідну чіпкість, тоді як кисть залишається максимально еластичною та активною. Такий прийом дозволяє досягти гостроти звукотворення без зайвого навантаження на передпліччя, забезпечуючи технічну витривалість виконавця в інтенсивних пасажах.

Яскравим прикладом може бути фрагмент знаменитого твору Ф.Ліста Кампанелла (дзвіночок) на Рис.27

Рис.27 Ф.Ліст Кампанелла



*Кистьове легато.* У піаністичній практиці штрих кистьового легато традиційно поділяють на два види залежно від вектора руху: вертикальне та горизонтальне кистьове легато. Вертикальне кистьове легато: застосовується для виконання коротких послідовностей (від двох до п'яти нот), об'єднаних одним цілісним рухом кисті. У методичній літературі такі структури часто називають «парними лігами» або злігованими групами. Механіка руху: перший звук групи натискається з відчутною опорою («в дно» клавіші), після чого вага руки поступово вивільняється, а заключна нота виконується на м'якому підйомі кисті (знятті). Особливої майстерності цей штрих вимагає у творах віденських класиків, зокрема у В. А. Моцарта. Складність полягає у постійній зміні фактурних малюнків: навіть у межах одного такту піаністу доводиться миттєво переключатися, наприклад, з кистьового non legato шістнадцятими на парні ліги восьмими (див. приклад на рис. 28).

Горизонтальне кистьове легато: на відміну від вертикального, цей вид легато передбачає плавний рух кисті у горизонтальній площині. Сфера застосування: Використовується переважно при виконанні розкладених акордів та арпеджіо, забезпечує безперервність звукової лінії та пластичність переходу між позиціями, що дозволяє уникнути поштовхів та досягти ідеальної рівності звучання.

Рис.28 В.А.Моцарт соната ля мажор (K331)



**Пальцеве non legato** Цей штрих базується на активному, «точковому» ударі та миттєвому відскоку пальця від клавіші. Палець працює автономно від усієї руки, виконуючи енергійний рух, що за своєю механікою нагадує удар фортепіанного молоточка по струні.

- **Методична порада:** Для досягнення чіткої диференціації кожного звуку в пасажах необхідна систематична робота над моторною технікою (виконання трелей та спеціальних вправ на незалежність пальців).

**Пальцеве стакато (staccato)** характеризується коротким, енергійним дотиком-зачіпкою клавіші кінчиком пальця. Це надає звучанню особливої легкості та гостроти. Незамінний прийом для репетиційної техніки та дрібних фактурних викладів, де потрібно досягти прозорості та блискучого звуку, особливо в умовах швидкої зміни позицій.

**Пальцеве легато (legato) та legatissimo.** Основою штриха *legato* є принцип «крокування» пальців, де попередня клавіша відпускається лише в момент взяття наступної, що створює безперервну звукову лінію.

- *Пальцеве legato:* передбачає плавне ковзання пальців клавіатурою (за механікою дещо споріднене з пальцевим стакато, але без відриву від клавіш).
- *Legatissimo (мануальна педаль):* специфічний підвид, при якому палець ніби «вкорінюється» в клавішу, а відпускає її з невеликим запізненням.

Володіння цими нюансами дозволяє піаністу досягти максимальної кантиленності та глибини інтонування мелодії.

Ліктьові тремоло, легато, маркато. Особливе місце в піаністичному арсеналі посідає штрих **ліктьового маркато (marcato)**. Воно є критично важливим для виконання масштабних октавних кульмінацій, де необхідне потужне, енергійне та яскраве звучання. Механіка виконання: Увесь важіль від ліктя до кінчиків пальців стає єдиною, цілісною структурою, єдиним механізмом. Це дозволяє акумулювати енергію передпліччя для створення масивного звукового потоку без втрати чіткості .

*Ліктьове тремоло* – коливальний рух передпліччя з кистю руки. Прикладом є ломане арпеджіо, ломані фігурації з інтервалами меншими за октаву.

*Ліктьове легато* – рух ліктя дугою в швидкому, плавному переміщенні руки по клавіатурі (гами, довгі арпеджіо ). Прикладом може бути 1-й, 24-й етюди Ф.Шопена.

Штрих ліктьового стакато використовується для гри акомпанементу в вальсових творах. Необхідний для швидкого пересування руки по клавіатурі при активному кінчику пальця. Тут варто зазначити, що бас виконується пружним відскоком від клавіатури, не акцентом. Такий спосіб звукотворення дозволяє «просторово окреслити» гармонічну опору. Завдяки м'якому відскоку струни інструмента продовжують вільно резонувати, створюючи багате обертонове тло, що не перебиває мелодичну лінію.

Рис. 29 Мікаель Джоакіно «Фестін»



У творах композиторів-романтиків та сучасних авторів часто застосовується штрих *martellato* (від італ. — «ударяти молотом»), що базується на почерговому виконанні нотних послідовностей або акордів. Візуально цей прийом нагадує пружні, відскакуючі удари, де рух пальця та кисті відбувається синхронно. Характерним є чітке й рівномірне передавання ігрових імпульсів від однієї руки до іншої. Яскравими прикладами є етюд Ф. Ліста «Дзвіночок» (октавне та однозвучне викладення) та п'єса К. Роллін «Поцілунок», де чергуються акорди з поодинокими звуками. Для опанування віртуозного темпу в «Дзвіночку» доцільно використовувати метод групування пасажів по 4–8 нот. Це дозволяє перемістити фокус уваги з окремих одиниць на цілісні структури, що значно полегшує виконання.

Рис. 30 Ф.Ліст Дзвіночок (La campanella)

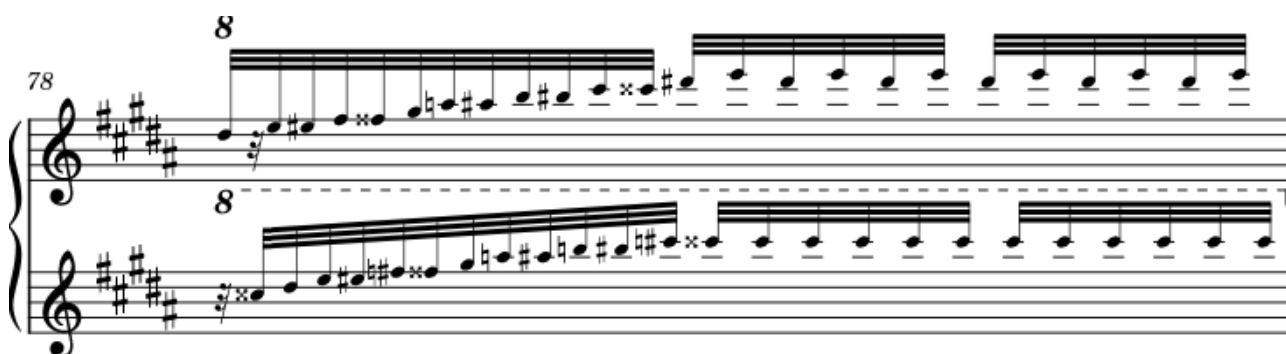




Рис.31 К.Роллін Поцілунок (The kiss)



Підсумовуючи все вище написане, слід зазначити, що штрихи в їх самостійному вигляді використовуються рідко, як правило це поєднання тих чи інших рухів. Проте системна диференціація та опанування кожної групи штрихів є фундаментальною передумовою професійного становлення піаніста. Це забезпечує:

- **Адаптивність піаністичного апарату:** формування високого рівня координаційної свободи та еластичності м'язової системи.
- **Технологічну мобільність:** здатність виконавця до миттєвої трансформації ігрових рухів відповідно до фактурних труднощів.
- **Аналітичне опрацювання тексту:** вміння деконструювати складні фактурні структури, що значно інтенсифікує та оптимізує процес вивчення музичного матеріалу.

## Висновки

В процесі роботи над поліфонією та технічною мобільністю піаністичного апарату, ключовими аспектами є *системність, індивідуальний підхід, самоконтроль та використання цифрових ресурсів для ефективного навчання* (відеоматеріали). Слідування алгоритму дій представленому в даній методичній розробці, сформує у здобувачів:

- поліфонічне мислення
- здатність розв'язувати складні виконавські завдання
- здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу
- здатність самостійно застосовувати знання у практичних ситуаціях
- розвиток візуальної, тактильної, внутрішньо-слухової пам'яті
- понятійнокатегоріальним апаратом у сфері фортепіанного мистецтва
- піаністичну гнучкість, вміння знайти зручне положення для руки, що дозволить донести до слухача творчу ідею без втрат.

Найкращий шлях становлення музиканта-піаніста в курсі фахової підготовки лежить через вивчення клавірних творів поліфонічного складу, зокрема Й.С. Баха. Саме у творчості Й.С.Баха зосередився весь розквіт поліфонічної творчості бароко, були закладені основні закономірності музичної мови, її риторичний ґрунт, структура: інтонації подиху, видиху, вигуку, питання. Саме музика бароко, а особливо Й.С.Баха є заповненням інтонаційного словника музиканта і допомагає зрозуміти музичну мову наступних епох. Поліфонічний виклад притаманний багатьом фортепіанним творам різних авторів. Важливо розвивати навички втілення багатоелементності фактури, поєднання двох, або трьох голосів, визначати самостійні та підголоскові інтонації, тобто працювати над фортепіанною поліфонічною технікою. В методичних рекомендаціях представлено порівняння фрагментів творів Й.С.Баха авторського та редакційного нотного запису, рекомендується вивчення і порівняння декількох редакцій одного твору (наприклад, К.Черні, Ф.Бузоні, Б.Муджеліні, Б.Бартока), що допомагає детальніше засвоїти текст, розуміти сенс стилю. В такій

діяльності активно проходить розвиток музичного мислення, запам'ятовування нотного тексту та його вивчення.

В Розділі 2 в допомогу здобувачеві представлено методичні вказівки для розвитку аналітичного мислення при роботі над фортепіанною технікою, шляхи подолання технічних труднощів, конкретні методи опрацювання вправ та етюдів, фактурних прикладів з використанням різних штрихів. Розвиток мобільності піаністичного апарату залежить від багатьох чинників: від вміння керувати своїм психофізичним станом, вміння аналізувати нотний текст і поставлені технічні, художні завдання в ньому. Усі описані практичні методи важливо адаптувати згідно фізіології і міри розвитку свого піаністичного апарату. Будь-які технічні вправи, етюди слід відпрацьовувати систематично, поступово підвищуючи складність з орієнтацією лише на свій індивідуальний успіх.

## Література

1. Хрестоматія для фортепіано: навч. посіб. / уклад. Гордійчук Л.В., Кругляченко А.Ю., Цейко Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. 142 с. URL: [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20971/1/Textbook\\_piano.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20971/1/Textbook_piano.pdf)
2. Ластовецька З. Особливості поліфонічного письма Миколи Ластовецького на прикладі «П'ятдесяти поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень для фортепіано». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 61. Т. 2. С. 23–29. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-2-45-3>
3. Ще раз поговоримо про поліфонію... : [відеолекція] / Спеціалізована мистецька школа-інтернат ім. С. Крушельницької. *YouTube*. 2025. 1 листоп. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8XjrPx0kdLo> (дата звернення: 25.02.2026).
4. Милич Б. Є. Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці : навч. посіб. / упоряд. В. Г. Каспрук. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. URL: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/993> (дата звернення: 25.02.2026).
5. Bertoglio C. Translating Bach: Understanding Bach piano performance through Lipiński's instructive edition. *Baroque traditions in the music of the Romantics during the first half of the nineteenth century : conference proceedings for the International Chopinological Conference (Warsaw, Sept. 1–3 2017)* / eds. S. Paczkowski et al. Warsaw : Narodowy Instytut Fryderyка Chopina, 2019. P. 343–360.
6. Innovative methods in modern piano pedagogy / S. Solanskyi, Z. Zhmurkevych, S. Saldan, O. Velychko, N. Dyka. *Scientific Herald of Uzhhorod University. Series «Physics»*. 2024. Vol. 55. P. 2978–2987. DOI: <https://doi.org/10.54919/physics/55.2024.297od8>
7. Кашкадамова Н. Б. *Історія фортепіанного мистецтва. ХІХ сторіччя*. Тернопіль: Астон, 2006.
8. Кашкадамова Н. Б. *Фортепіанна техніка піаніста*. Тернопіль: Астон, 2014.

9. Schenker Heinrich. Free Composition (Der freie Satz).  
URL:[https://imslp.org/wiki/Der\\_freie\\_Satz\\_\(Schenker,\\_Heinrich\)](https://imslp.org/wiki/Der_freie_Satz_(Schenker,_Heinrich))
10. Clementi M. Gradus ad Parnassum  
URL:[https://imslp.org/wiki/Gradus\\_ad\\_Parnassum,\\_Op.44\\_\(Clementi,\\_Muzio\)](https://imslp.org/wiki/Gradus_ad_Parnassum,_Op.44_(Clementi,_Muzio))
11. Лященко О.Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору в професійній підготовці майбутніх учителів музики.-Дис....канд пед. наук:13.00.04 / О.Д.Лященко. - К., 2001.
12. Рукомойніков В. Робота м'язового апарату піаніста у складних фактурно-технічних умовах// Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. №68. том2.  
URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/68\\_2023/part\\_2/12.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/68_2023/part_2/12.pdf)
13. Войтович О. Естетична оцінка акустичних властивостей концертних зал ( на прикладі порівняння музичних творів) // УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (НАПРЯМ: Мистецтвознавство) /історико-мистецька спадщина України в контексті світового культурного простору. 2020. № 34 .  
URL : <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/322>
14. Ораторське мистецтво. Глософобія.12 способів подолати страх публічних виступів. URL: <https://masterlev.com.ua/12-sposobiv-podolaty-strah-ta-hvylyvannya-pered-publichnym-vystupom/>
15. Касьяненко Л.О. Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму// Південноукраїнські мистецькі студії № 1 (2022) РОЗДІЛ 2. НАУКОВІ ПОШУКИ У СФЕРІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА. URL : <https://artstudies.pdpu.edu.ua/index.php/artstudies/article/view/27/24>
16. Професійні хвороби рук музикантів: одвічна проблема. URL : [https://www.researchgate.net/publication/361084163\\_PROFESIJNI\\_HVOROB\\_I\\_RUK\\_MUZIKANTIV\\_ODVICNA\\_PROBLEMA](https://www.researchgate.net/publication/361084163_PROFESIJNI_HVOROB_I_RUK_MUZIKANTIV_ODVICNA_PROBLEMA)
17. Соколова Г. Виконавська надійність музиканта-інструменталіста у контексті формування сценічно-виконавської культури // *Музичне мистецтво в*

освітологічному дискурсі.2023. №7. URL: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2022.76>

18. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / *Друга редакція* / Г. М. Хоткевич; упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук — Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. — 512 с.

19. Юник Д. Г. Виконавська надійність як основа сценічної діяльності митців музичного мистецтва. Наукова школа Г. М. Падалки: кол. моногр. під наук. ред. А. В. Козир. Київ, 2011. 377 с.

20. Юник Д. Г. Завадостійкість майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської діяльності. Рідна школа. Київ: Освіта, 2012. Вип. 8/9. С. 52–56.

21. Аналіз акустичних характеристик фортепіанного звучання в концертному залі. URL: <https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/90e1062a-64c5-4b2c-82aa-efe6858dfca7/content>

22. Басюк Н. А. Емоційний інтелект і психічне здоров'я учасників освітнього процесу. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/39590/1/wjmk7dzf.pdf>

23. Бурська О.П. Інтонаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та прийоми. *Музичне мистецтво і культура*, 1(34), 173-194.

24. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації//Навчальний посібник. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

25. Г.Ніколаї. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття// *Ars inter Culturas* №1 (2010), с.121-131. URL: <https://aic.upsl.edu.pl/index.php/1/article/view/13/12>

